

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

[Sobre historia y teoría  
de la crítica I](#)

## búsqueda



## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*Sobre historia y teoría de la crítica I*

n° 10

sep.2012

semestral

Secciones y artículos [3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica]

## Escritos sobre el arte, escritos con el arte. La crítica británica puesta a prueba en los años 90

Charlotte Gould

[abstract](#)  
[texto integral](#)  
[notas al pie](#)  
[autor](#)  
[bibliografía](#)  
[comentarios](#)

### Abstract

La influencia de las prácticas iniciadas en los años noventa por los Young British Artists parece haberse extendido más allá de la esfera artística a la crítica que la tomó por objeto. Nuevas relaciones mantenidas por estos artistas con la cultura popular, la historia del arte o lo cotidiano han redefinido los vínculos entre arte y crítica en términos de mimetismo o de borramiento de las distancias. Se asistió entonces a un movimiento de estetización de la crítica, en ocasiones hasta en la tipografía o el diseño de página. Estos cambios provocarán una rápida reacción del colectivo BANK que llegará a corregir los escritos sobre arte. Se considerarán textos de Matthew Collings, Julian Stallabrass, Patricia Ellis, Gordon Burn o Gregor Muir en términos de afinidad y de influencia recíproca a fin de evaluar los cambios que pudieron introducir en la primera década del siglo XXI.

### Palabras clave

Young British Artists, imitación, tipografía

### Abstract en inglés

#### Writings on art, writing and art. British criticism tested in 90

The influence exerted in the Nineties by Young British Artists seems to have been felt beyond the art practice of the time and to have touched upon its own criticism. The way this group of artists dealt with popular culture, the history of art or the everyday came to shape their relationship with art criticism in terms either of imitation or of a complete absence of distance. Criticism became estheticized, be it its typography or its lay-out. These same transformations were acknowledged by the artists collective

BANK, who actually started assessing and correcting writings on art. This paper examines the writings of Matthew Collings, Julian Stallabrass, Patricia Ellis, the late Gordon Burn and Gregor Muir and tries to define the special bonds and mutual influences these writers experience towards the artists they write about, and how these relations have transformed practices at the beginning of the 21st century.

Palabras clave

Young British Artists, mimicry, typography



Texto integral

1 La problemática contemporánea de las relaciones que unen el arte y lo escrito ya no parece ser la de una competencia, ni la de una dependencia. Hubo una transformación de la relación del arte con lo escrito y de la subordinación de uno al otro en términos de hermenéutica. Nuestro título, con las precauciones que toma al evocar "los escritos sobre arte", reenvía tanto a un género, la crítica, como a una descripción cuyo término central es la preposición "sobre". Se plantea, en efecto, una cuestión de superposición, de territorialidad. Las prácticas artísticas contemporáneas han avanzado sobre su crítica, y más generalmente sobre los escritos que le conciernen al punto de superar el momento en que dos dominios no podían considerarse sino como diferentes, intrínsecamente otros, uno comentando al otro, el segundo ilustrando al primero.

El libro y el arte

2 Un momento nuevo de la relación del arte con lo escrito sería el del giro contemporáneo iniciado con el arte conceptual y el movimiento de desmaterialización: el arte conceptual se hizo crítica y escritura, reuniendo en su seno las instancias artísticas y explicativas. Sometiendo la obra a la escritura, el movimiento creó una nueva economía, la invirtió. Pero el acontecimiento principal en el trastorno de sus relaciones será probablemente la aparición del libro de artista en los años sesenta. Denominado en inglés *artist's book* o *bookwork*, nace en un contexto ideológico particular y tiene como consecuencia el hecho de que el artista ya no comparte la creación del libro con un autor, ya no es simple ilustrador o incluso tema de un trabajo o de una monografía: es el único que decide. En sus comienzos, el libro de artista se presentaba como un producto artístico democrático pensado para pasar de mano en mano. Recién en un segundo momento el libro de artista se encontrará museificado. El precursor americano, Ed Ruscha, establecerá las reglas del libro de artista con *26 Gasoline Stations* (1963). Pero también los británicos harán de él un objeto de militancia, en particular Gilbert & George, que verán en el libro de artista el lugar privilegiado de expresión de su credo "Art for All". El libro de artista llegará así a re-materializar las prácticas casi invisibles de los artistas del Land Art como Richard Long y Andy Goldsworthy. En un período en que la mayoría de los artistas son también teóricos, el libro de artista encarna ese momento de cambio en el que se confiere una investidura artística a un soporte pensado para la escritura.

3 Algunos artistas serán menos indulgentes con lo escrito y su soporte en la manera en que afirmarán su precedencia. El inclasificable John Latham (1921-2006) hará un uso particular del libro como material o soporte. En 1966, mientras enseñaba en la prestigiosa Saint Martin's School of Art, tomó prestado de la biblioteca de la escuela ese escrito sobre arte por excelencia que es *Art and Culture* de Clement Greenberg, arrancó las páginas y pidió a los estudiantes que las mastiquen antes de escupir la substancia hecha de una mezcla de saliva y tinta que él recogió en frascos. La obra titulada *Spit and Chew, Art and Culture*, hoy conservada en el MoMA de New York, asocia estos frascos con la cartas provenientes de la biblioteca reclamando la devolución del libro prestado. Este trabajo sobre el libro atacado, aquí en una de sus formas más espectaculares, le valdrá un despido, pero será ejemplar de lo que Latham entendía por *skoobworks* (la palabra *books* al revés): el libro no objetivado sino cuestionado en su materialidad por lo que contiene de escritura.

- 4 En este contexto de una incursión a veces agresiva en la esfera de lo escrito y sus prerrogativas, han podido salir a la luz las nuevas formas críticas. ¿Qué dicen ellas (o más bien escriben) sobre el arte?

## Mundo del arte y crítica

- 5 Para Arthur Danto, lo que hoy define la obra de arte como tal es la teoría. Esto es lo que expone en su célebre artículo de 1964 "The Artworld". A la pregunta acerca de si la crítica hace algo por la obra, si juega verdaderamente algún rol, Danto sugiere una respuesta afirmativa. Su crítica de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol, obras que califica de "indiscernibles", es el lugar de una teorización capital, la de la noción de "mundo del arte" con un carácter ni sociológico ni mundano. Afirmando que no hay mayor diferencia material entre las cajas de Warhol y las que salen de la fábrica Brillo, Danto establece el carácter contemporáneo de la identificación artística y procede a un desplazamiento de la esfera esencial a la esfera temporal de la justificación del arte. Cuando Nelson Goodman se pregunta: "What is Art", Danto propone esta interrogación: "When is Art?"; y la cuestión artística se torna tan histórica como ontológica. La identificación del arte es función de una lectura actual de éste según el estado teórico al que ha llegado. Una suerte de teoría performativa, eso es lo que hace Danto con Warhol en 1964. La crítica debe, particularmente en el contexto del arte contemporáneo, dar cuenta de un presente tanto como enunciar un juicio de valor. Danto ubica la crítica en esta red del "mundo del arte" que hace la obra, que está "a la obra" en ella y define su contemporaneidad.
- 6 Si la crítica contemporánea debe tanto dar cuenta de un presente como enunciar un juicio de valor, algunos autores británicos van a pasar por alto el juicio de valor y preocuparse por dar cuenta del presente, y esto por medio de efectos de espejo. Por eso las formas van a veces a tomar la delantera sobre las formulaciones y lo que va a caracterizar a la crítica es el ya no ser totalmente crítica, el hecho de escapar de las tipologías teóricas y no ser más que escritos sobre el arte en el sentido concreto del término.

## Escribir el Young British Art

- 7 Con respecto a la actitud agresiva de los artistas (no confundir con intención agresiva) frente a lo escrito, ya sea por apropiación o destrucción, los autores británicos parecen haber adoptado dos posturas. En primer lugar, la crítica de represalias: escribir sólo sobre lo que se detesta y denunciarlo. Es el caso de Julian Stallabrass y, en parte, del trabajo de John Roberts y Dave Beech, en donde las obras comentadas están en segundo plano y hay un borramiento progresivo, que deviene total, del sujeto de referencia para convertirse en un discurso teórico absolutamente alusivo cuyas fuentes deben ser reconstituidas. La definición a contramano de la noción arnoldiana de filisteísmo que está en el centro de su propósito no es la integración de lo marginal (en el caso de los Young British Artists, el fútbol, la música popular o incluso los tabloides), sino la verificación de que existen nuevas vetas en la práctica artística contemporánea y que son conscientemente explotadas. Pero la incorporación de la cultura popular en el arte y su validación por el posmodernismo se hacen siempre en términos artísticos; el elitismo artístico es cuestionado por los intercambios entre *high* y *low*, pero sus circulaciones se realizan siempre en provecho del arte. El filisteísmo permanece culturalmente inaceptable, no incorpora ni valida. Así, las negaciones que el filisteísmo mantenía vivas encontrarían su expresión en algunos tropos grotescos. Los maniqués de los hermanos Chapman, como las telas refinadas de Gary Hume y su figuración contradicha por los títulos y temas que reenvían a la cultura popular (Michael Jackson, Patsy Kensit y Kate Moss), todas estas obras evocan la contradicción. La paradoja de tal posición es que sus autores intentan teorizar la antiteoría e intelectualizar el antiintelectualismo, alentando entonces a su objeto de estudio, dialéctico, a escapárseles. A la elección de una teoría nocionalmente vacía se agrega la justificación de formas grotescas, del anti-arte y de lo abyecto que son reafirmadas por la estructura misma de esta reflexión. Si lo otro del arte tiene derecho a un capítulo sin ser sometido a las reglas del arte, este último no hace más su trabajo de abyección y deviene arte abyecto.
- 8 La segunda postura aborda de manera diferente los problemas que plantean las afinidades manifiestas entre el arte contemporáneo en los años noventa, más particularmente el Young British Art, y las culturas de masa y popular. Es la posición de la crítica que depone las armas y se encolumna del lado del arte hasta abrazar sus

principios, por no decir sus formas. Se trata entonces de escritos partisanos.

- 9 Como por reacción al trabajo teórico de los artistas de las décadas precedentes, los Young British Artists en su gran mayoría han abandonado toda escritura concerniente a sus corpus. La rareza de las manifestaciones o escritos polémicos se explica, para Mark Harris, por el funcionamiento particular de esta escena artística: "communication amongst artists is oblique", "artist-run shows are the artist community speaking for itself." (Burrows 1998: 63) Su posicionamiento, percibido a veces como anti-intelectual, confirma de hecho una proximidad contemporánea de la superficie y a veces del cliché (sexual, nacional, artístico) que debe resistir al desarrollo explicativo.
  
- 10 Gordon Burn, crítico habitual de Damien Hirst, basa sus análisis en la evidencia de la lectura para privilegiar diálogos en los cuales artista y crítico rivalizan deliberadamente a la vez machos y románticos: la vida, la muerte, el amor, la fiesta... el lenguaje de la transparencia artística. No es sorprendente que Hirst haya contratado sus servicios, más los del cómplice en una empresa de distanciamiento que los propios de un crítico. En Burn, lo escrito no interfiere con la obra, es una ventana sobre la obra, una vitrina transparente, igual que el modo de presentación elegido por Hirst para sus obras, cuyo ejemplo más memorable es su tiburón suspendido en una vitrina y titulada *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).
  
- 11 Matthew Collings parece feliz de pecar por exceso de precisión anecdótica más que por demasiada distancia teórica. Responde así a los ataques formulados contra su estilo tan particular: "I'm sometimes criticised for not knowing what's important and concentrating only on the scenic side of art, and especially talking about social scenes involving prominent yBas. I feel it's all part of a great patchwork, though, and in the end not at all trivial." (Collings 2001a: 78). Saber quién estaba presente en qué vernissage e incluso quién frecuenta a quién en el medio de los Young British Artists se convierte para él en una consideración totalmente válida y significativa; tal vez sea eso lo que podría indicar una cierta vacuidad. En su trilogía sobre el arte británico contemporáneo iniciada con *Blimey!* y continuada con *This Is Modern Art* y *Art Crazy Nation*, Collings utiliza un tono falsamente ingenuo:
 

"Brits are very fond of animals and children. Their exhibitions now are full of animals, usually mutants of some kind, or sexually aroused, or dead — for example, sharks and pigs by Damien Hirst, which symbolise death. And racehorses by Mark Wallinger, symbolizing class, but with the front ends different from the back ends — symbolising weird mutant-breeding." (2001b: 6).
  
- 12 Este tono lo hace salir de la esfera crítica para integrar la de una sátira social que tendría por blanco el medio artístico. Así, Collings recuerda ferozmente su obra más conocida *Blimey!*: "The style is clear and straightforward, although there is some playfulness with value judgements: "very good" is used a lot, to mean 'I don't care'." (2001b:121).
  
- 13 Ciertas características formales constituyen la originalidad de estos escritos: la personalización (la primera frase *Blimey!* propone inmediatamente el carácter festivo y personal de los episodios relatados "I went to Quo Vadis the other night") (Collings 1997: 6), la concisión, la digresión, la anécdota, el exceso de precisión, etc., todos estos elementos crean un tono particular, y todo en un diseño de página luego copiado (incluso por Stallbrass).
  
- 14 El estilo muy particular de Collings, suerte de crítica mimética basada en la anécdota que comparte con su destinatario las mismas referencias a la cultura popular y las mismas poses anti-intelectuales, ha sido también muy imitado, o al menos se ha inscrito en un aire de época crítico ubicado bajo el signo del atrevimiento. Así, se puede leer a J. J. Charlesworth finalizar la crítica de una exposición de pintura por "Well, they're nice to look at" (2002: 32) u otra por "Fun" (2002: 24), o cuando Patricia Bickers pudo concluir: "Maybe first year students would find this really deep stuff, but I doubt it." (2002: 58). La ironía parece aquí una postura defensiva frente a un Young British Art rápido para instrumentalizar la crítica. Sin embargo, Collings no carece de intenciones: si descifra ciertos códigos del mundo del arte lo hace por cinismo y para luchar contra su popularización (intenciones que se le atribuyen a menudo, a él que hizo participar por mucho tiempo a los telespectadores de Channel 4 en la entrega anual del Turner Prize).
  
- 15 Collings es él mismo un artista, incluso si es difícil hoy ser tomado en serio en las dos

esferas a la vez (¿Patrick Heron no abandonó su trabajo crítico por temor a que su pintura perdiese credibilidad?), y dice esto a propósito de su trabajo de escritura: "I can only write about art in a way that seems believable to myself by making it up as I go along as a kind of amusing thing, like a kind of art form which is primarily self-expressive." (Marshall 2002) El crítico como artista tal como lo definía Oscar Wilde, he aquí una postura que impide al crítico, a la vez distante y demasiado cerca, ser un artista frustrado.

- 16 Sin embargo, se hace otra elección mimética con la voluntad de abolir esa distancia sin renunciar al humor. Los textos de Patricia Ellis parecen aproximarse a los que venimos de evocar. Llevando lo más lejos posible la permeabilidad a la cultura popular, sus textos se instalan más cerca del arte que del comentario. Ellis permite que lo superficial y lo anecdótico impregnen los títulos y las referencias de sus críticas, pero también, más particularmente, las notas a pie de página, lugar habitual de la seriedad y de la caución científica. Estos excesos anecdóticos toman los caminos indirectos y superfluos de la hiperprecisión referencial guiada por una hipersensibilidad a la cultura popular. En un artículo sobre Dexter Dalwood, pintor de lugares imaginarios como los Laboratorios Garnier y las piscinas de Brian Jones, y comentando un cuadro que pretendía representar la habitación de Michael Jackson, *Neverland* (1999), Patricia Ellis utiliza las notas a pie de página como puertas abiertas sobre el mundo extra-artístico y la subcultura:

"If you're thinking: Doesn't Jacko sleep in an oxygen tent? Jackson refuted that on Oprah in 1993. Although Liz Taylor supported him on this same programme five years ago, she is currently reported to be mortified by Jackson's recent plans to have her genetically cloned. *OK! Magazine*, December 18, 1998: p. 21." (Ellis 1999: 67)

- 18 En su caso, y contrariamente a Collings, la crítica mimética no es sarcástica, expone exactamente las referencias del artista. Cada vez con mayor frecuencia, sus críticas se han convertido en una serie de notas que han fagocitado el texto.
- 19 Es entonces que se dibuja una orientación muy interesante de la crítica que equilibra transparencia, reticencia frente a un trabajo crítico verdadero y tácticas miméticas mediante variedad e inventiva tipográficas. En Ellis el reemplazo del texto por notas, la superposición de colores chillones y los juegos con letras de máquina de escribir que forman dibujos en el catálogo *Young British Artists, The Saatchi Decade*, se apartan de toda preocupación de legibilidad. Gemma de Cruz presenta sus entrevistas con recortes y collages. La entrevista de Ellis a Dexter Dalwood recuerda la práctica del artista que elabora collages de sus espacios imaginados antes de pintar sus composiciones. En estos arreglos, la voz de quien hace las preguntas está obliterada, recortada. Como si el borramiento de la voz crítica fuese perfectamente consciente y asumido por el mismo crítico. Gordon Burn imita estos recortes en el diseño de página de su monografía sobre Hirst. (2001) La tipografía recuerda esos elementos emblemáticos de la cultura popular, los fanzines. Siguiendo las formas ambiguas del *Young British Art* y su relación con la cultura popular, la crítica de la época, confrontada con la resolución imposible de esas relaciones problemáticas, se convierte en una intervención crítica sin voz, presente físicamente en su estetización.
- 20 Esta relación es consumada en el caso de Dick Price – Dexter Dalwood: el artista Dalwood se inventó un doble crítico secreto y esta actividad es necesariamente esquizofrénica. En la figura obligada del texto de catálogo que rápidamente evoca y pone en contexto a los artistas que figuran en la exposición, Price se cuida de evocar la pintura de Dalwood. Sus críticas recuerdan las de Ellis, con títulos tomados de la cultura popular y, más a menudo, de canciones: "Don't stop 'til you get enough" en *New Neurotic Realism*, y mediante el empleo de citas de films o de emisiones de televisión.
- 21 La crítica se convertirá en un género tan desapegado que puede ser integrada como motivo del arte. Tendiente hacia un arte que comenta mediante referencias populares e inventiva tipográfica, la crítica va a llegar a invertir este movimiento para devenir uno de los soportes de trabajo del artista Dalwood.

## Escribir sobre los escritos sobre arte

- 22 Estos enfoques infrecuentes practican un estrecho acercamiento con el arte que critican. El grupo de artistas BANK eligió, por su parte, sellar ese acercamiento

practicando la escritura sobre los escritos sobre arte. En su exposición de 1999 titulada "Gallery Press Releases", hicieron comentarios sobre los comunicados de prensa de las galerías y sobre las críticas como si hubiesen corregido las copias – comunicados de prensa a los que se le atribuye una nota, generalmente bastante baja–. Crear la obra consiste, para BANK y su empresa de ayuda a la redacción para las galerías juzgadas por su mala inspiración, en tomar una forma crítica y escrita. Más precisamente, el grupo adopta una postura correctiva que riza el rizo en la relación entre el arte y sus escritos correspondientes. Eligiendo mezclar distancia (la sátira de ese ejercicio impuesto que es el comunicado de prensa de galería, a la vez verdadero género y herramienta de divulgación cuyos códigos son a menudo vacíos y cuyos autores son generalmente anónimos) e identificación (el trabajo sobre el mismo soporte y la decodificación del género), BANK libera territorios flotantes, tanto los del arte como los de los escritos que le conciernen.

Traducción del francés: Sergio Moyinedo



Bibliografía

**Bickers, P.** (2002) "Colin Lowe and Roddy Thomson" en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.

**Burn, G., Hirst, D.** (2001) *On The Way To Work*. Londres: Faber and Faber.

**Burrows, D.** (ed.) (1998) *Who's Afraid of Red White and Blue? Attitudes to Popular and Mass Culture, Celebrity, Alternative & Critical Practice & Identity Politics in Recent British Art*. Birmingham: ARTicle.

**Charlesworth, J.J.** (2002) "Robert Davies" en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.

– (2002) "Stephanie Brooks" en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.

**Collings, M.** (1997) *Blimey! From Bohemia to Britpop, The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. Cambridge: 21 Publishing.

– (2001a) "Introspection. A Writer Looks at Writers and Writing" en *Modern Painters*. Invierno. 78

– (2001b) *Art Crazy Nation*. London: 21 Publishing.

**Ellis, P.** (1999) "Dalwood on the Holodeck" en *Flash Art*. Marzo-Abril. 67.

**Marshall, R.** (2002) "An Interview with Mathew Collings" (marzo 2007) [http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002\\_mar/interview\\_matthew\\_collings.html](http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002_mar/interview_matthew_collings.html)



Autor/es

**Charlotte Gould** es egresada de la Ecole Normale Supérieure de Cachan y profesora de inglés. Es *maître de conférences* en arte y cultura británicas en la universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3 y miembro del equipo de investigación PRISMES. Su tesis doctoral defendida en 2003 se titula *Les Young British Artists, L'Ecole d'us et d'abus*. Co-dirigió el volumen *Marketing Art in the British Isles 1700-Today, A Cultural History* a publicar en 2012 en Ashgate.

[charlotte.gould@univ-paris3.fr](mailto:charlotte.gould@univ-paris3.fr)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar